

ROMAKÉP MŰHELY 6. – A PROGRAM ÉRTÉKELÉSE

„Ha meg akarjuk érteni a médiatermékek termelésének, áramlásának és befogadásának társadalmi viszonyait, akkor a mindennapi gyakorlatokra, valamint azoknak a társadalmi szereplőknek a tudatára kell fókuszálnunk, akik a média különböző formáinak termelőiként és fogyasztóiként működnek. Érdeklődési körük és válaszaik alakítják a különböző szubjektumpozíciókat, miközben ők maguk is átalakulnak: az identitás kulturális, nemzedéki, társadalmi nemi, lokális, nemzeti, regionális és transznacionális közösségei a közönségről alkotott összetett és plurális elképzelést kívánják.” (GINSBURG 1999: 299–300)

„A multikulturalizmus, a kolonializmus valamint a rassz kérdései csak »relációkban« tárgyalhatók. Közösségek, társadalmak, nemzetek nem léteznek autonóm módon, sőt még kontinensek sem, sokkal inkább a relacionális sűrűn szőtt hálójában. A társadalomban élő közösségek és a megnyilatkozások »dialogizálnak« egymással; »tudnak egymásról és kölcsönösen reflektálnak egymásra« a beszéd útján végzett kommunikáció kommunalitásában. Éppen ezért a rassz- és nemzeti diverzitás alapvetően jellemző minden megnyilatkozást, még azt a megnyilatkozást is, mely a felszínen elutasítja és kizárja azokat a csoportokat, melyekkel relációban áll. Ez a dialogikus megközelítés ebben az értelemben mélységesen antiszegregációs. Bár a szegregációt ideiglenesen lehet erőltetni, mint társadalompolitikai berendezkedést, de soha nem lehet abszolút, különösen nem a kultúra területén. Minden megnyilatkozás háttérében elkerülhetetlenül más társadalmi és etnikai szempontok lehetséges választai állnak.” (SHOHAT – STAM 1994, 48.)

Címkefelhő:

médiaantropológia, visszalövés/visszabeszélés (*shooting back/talking back*), fausti szerződés, a kultúra mediatizációja – a kultúra objektivációja, közösségi médiahasználat, saját kép, fotóaktivizmus és szociofotó, nemzetiségi műsor, közszolgálati média, roma női médiatábor, harmadik tér, hegemon média/homogén kultúra vs. alternatív médiavilágok/multikulturális társadalom, párhuzamos modernitások, a térképről hiányzó (*off map*) médiajelenségek, lokalitás

AZ ELŐZŐ ÉVADOKRÓL

A Romakép Műhely szervezői a 2011-es kezdés óta minden évben úgy próbálják meg a következő évad új koncepcióját kitalálni, hogy egyben kapcsolódjanak a megelőző évek programjaihoz is. A 2016-os program koncepciójának ismertetéséhez hasznos lehet röviden összefoglalni az eddigi évek programjainak fogalmi kereteit.

A 2011-es Romakép Műhely címe *Romaábrázolás a kortárs kultúrakutatások tükrében* volt. Ennek során a program résztvevői az antropológiai képértelmezés módszerének segítségével arra kerestek választ, hogy „milyennek látják és láttatják a dokumentumfilmek a romákat”, és azt próbálták megérteni, hogy a filmekben alkalmazott kifejezőeszközök, formai megoldások miképpen teszik érthetővé „az ábrázolt roma közösségre jellemző vonásokat, társadalmi helyzetüket, viszonyukat”. (ROMAKÉP MŰHELY 2011)

A 2011-es évad szerves folytatásaként 2012-ben a filmek kiválasztásának kulcsfogalompárja a „láthatóság/elmosódottság” volt. A filmek értelmezéséhez segítségül hívott vendégek közreműködésével a moderátorok és a közönség azt vizsgálta, hogy miképpen tesz szert egy kisebbségi, adott esetben roma filmkészítő az önreprezentáció jogára, és hogyan szerzi vissza az identitás feletti kontrollt, ezzel elősegítve az emancipációt, akár a vizuális hatalmi normák megsértése, felforgatása révén is. (ROMAKÉP MŰHELY 2012)

Folytatva és kibővítve az önreprezentáció kérdéskörét, 2013-ban a hangsúly a rendszerváltás utáni időszak roma kulturális, művészi, politikai teljesítményeire esett, amit az *emlékezet* és az *identitás* fogalompárba lehet sűríteni. (ROMAKÉP MŰHELY 2013)

A 2014-es év programja egyrészt a romákkal kapcsolatos vizuális reprezentációk változatos műfajiságát, azon belül a fikció és a dokumentarizmus különböző keveredéseit jelenítette meg, másrészt jellemzően azokra az imaginációs aktusokra koncentrált, amelyek során az (etnikai, társadalmi nemi satöbbi) *másik* megkonstruálódik. (ROMAKÉP MŰHELY 2014)

2015-ben a szervezők megtartották a Romakép Műhely elmúlt éveinek legfontosabb fókuszát, vagyis a reprezentáció és önreprezentáció kérdéskörének szempontját. Ebben az évben a kulcsfogalom a normaalkotó jelölő tekintet volt, illetve az annak ellenálló, a megszilárdult jelentéseket lebontó, aktív önreprezentáló gyakorlat. (ROMAKÉP MŰHELY 2015)

A PROGRAM

A 2016-os program kialakításakor a fenti úton haladtunk tovább, próbálva becsatornázni a vizsgálatba azokat a (kis)közösségi médiahasználatokat, amelyek madártávlatból kevésbé látszanak a közszolgálati és kereskedelmi médiacsatornák által uralt médiatérben, ám másodlagosságuk ellenére alapvető szereppel bírnak a szerteágazó identitások létrejöttében, a dinamikus, olykor konfliktusos, de alapvetően progresszív multikulturális médiatér kialakításában. A roma (kis) közösségi médiahasználat és médiafogyasztás vizsgálatát az is elősegítette, hogy egy egyetemi pályázat segítségével sikerült a kutatást médiaantropológiai keretbe helyezni. A pályázatot az ELTE Tehetséggondozási Tanácsa írta ki 2015-ben, és a Romakép Műhely ezt elnyerte, így 2015 októberében elkezdődhetett a (téma-vezetővel együtt) kilencfős hallgatói kutatócsoport munkája. Ez később, a tavasz folyamán 8-ra csökkent, mivel egy hallgató kilépett a csoportból. A pályázatról és a kutatócsoport munkájáról a *Médiaantropológiai kutatás* menüpont alatt olvashat az érdeklődő a Romakép Műhely honlapján (ROMAKÉP MŰHELY 2016). A kutatócsoport 2015 októberétől 2016 januárjáig készítette elő a programot, és bár a filmklubhoz kapcsolódó szervezési munkálatok a tavasz folyamán is folyamatosan zajlottak, mégis, január végére sikerült kialakítani egy nagyjából végleges programstruktúrát.

Az első két bevezető óra egyfajta prozemináriumként funkcionált, amelyek során egyrészt a Romakép Műhely működéséről és az aktuális programról beszéltem, másrészt a médiaantropológiáról, amely elméleti keretek egyikeként szolgált az évad során. Ezt a viszonylag új antropológiai irányzatot röviden „a látási viszonyok újrarendezése” kifejezéssel lehetne leírni. A kutatási terület megvilágításához a *Médiavilágok. Egy új terület antropológiája* (*Media Worlds. Anthropology on New Terrain*) című tanulmánygyűjteményt hívtam segítségül, és e kötet társszerkesztőjének, Faye Ginsburgnak néhány vonatkozó tanulmányát, amelyek az újmédia és az ellenképállítás – vagy metaforikusan „visszalövés” (*shooting back*) – témáját tárgyalják. Kiegészült mindez egy olyan összefoglaló kötetből vett néhány idézettel, amely meghatározó szerepet tölt be az Európa-centrikus szemlélet multikulturális szempontú dekonstruálásának elősegítésében, mégpedig éppen a film és a média területén. Az idézetek közül több akár a Romakép Műhely mottójaként is szolgálhatna, mint például az a Trinh T. Minh-hától származó mondás, mely szerint „nincs harmadik világ első világ nélkül, és fordítva, és a kettő közti megkülönböztetés egy nemzeten belül is meghatározó”. Vagy egy másik, amely így szól: „A Nyugat története szinkretikus kultúrák története, amely kisebbségek és többségek mozgása, felcserélődése

révén alakult.” Ezeknek a tapasztalatoknak logikus következménye az, hogy a magyarországi médiatérben is fel kell fedoznünk olyan, egyelőre talán rejtett, nehezen érvényesülő látásmódokat, amelyek segítenek „amonnán”, vagyis a belső gyarmatokon alárendelt helyzetben élők szempontjából bemutatni a kortárs társadalmi világot. Nem egyszerű feladat megtanulni a másik szemével látni, hiszen a magát többséginek tudó kutatónak szembesülnie kell azzal, hogy amit egy vizuális jelenség és az ahhoz tartozó társadalmi valóság vizsgálatához való jogként esetleg természetesnek vesz, az egyáltalán nem magától értetődő. Siroki László filmkészítő ezt a következőképpen fogalmazta meg a Romakép kutató-csoportjának, amikor filmes munkásságának kezdeteire rákérdeztünk: „Egyáltalán nem akartam, hogy megismerjetelek minket.” Az eredetnek és a motivációnak ez a negatív meghatározása sokat elárul kisebbség és többség viszonyáról, a bizalomról vagy annak hiányáról, a kommunikáció és a dialógus nehézségeiről. A médiaantropológusokat ennek ellenére csábítja az, ami láthatóan kihívás is a számukra, hiszen több szempontból is saját kutatói identitásuk és tudományterületük revíziójára kényszeríti őket. A „visszalövés” egyik első és meghatározó teoretikusa, Faye Ginsburg maga is elődökre utal, amikor az új tudományterület, a médiaantropológia definícióját megalkotja. Ginsburg konkrétan Sol Worthra hivatkozik, és idézi tőle a következőt: „a vizuális antropológiától a vizuális kommunikáció antropológiája felé” irányul a médiaantropológus tekintete. Eközben az „eredeti” antropológia eszméit védő tudósok számára a médiakultúra csak *ersatz*, vagyis pótlékkultúra, egyfajta pótcselekvés. Ezt vélhetőleg olyanok állítják, köztük Jerry Mander vagy James Weiner, akik számára a média szimuláció, és ebbéli természetében nélkülözi a valós anyagot, sőt romboló hatással van a tradicionális közösségek életére, ekképp méltatlan arra, hogy antropológiai kutatás tárgya legyen. A média mint pótlék teoretikusai szerint e folyamat során az autochton kultúra mediatizálódik, virtuálisan sokszorozódik, megosztódik, ez utóbbi kifejezés több értelmében. Ezt nevezi Ginsburg a „fausti szerződésnek”, ugyanakkor ő természetesen a médiahasználat pártján áll, az általa használt kifejezés a folyamat ambivalens jellegét hivatott érzékeltetni.

A médiaantropológusok tehát egyszerre szembesülnek az akadémiai ellenállással és azokkal a nehézségekkel, amelyek elé a megváltozóban lévő viszony állítja őket, amely a kutatási területükhöz és alanyaikhoz fűzi őket. A változást elsősorban a posztkoloniális (ön)kritika jelenti: a kutatás számára nem tud klasszikus értelemben „tárgyként” megjelenni az, ami/aki a maga hatókörében és szempontjai szerint hozza létre a saját és közössége képét. Egy önironikus metaforával élve (ha már a mozgóképről beszélünk): *mindig elmozdul*. Kis média, videó, újmédia, diaszporikus médiahasználat, közösségi média, informális

csatornákon, alternatív módon és más terekben – olyan emberek készítik és használják őket, akik eddig csak megfigyelt „jelenségek” voltak, most azonban már aktív közreműködők a kultúrán belüli és kultúrák közti reprezentációs gyakorlatokban. A *shooting back* dupla rétegű és nem kis feszültséget hordozó metaforája elárulja, hogy ebben az ellenképállító folyamatban egyszerre zajlik visszafilmzés és visszalövés, és az (esetek többségében többségi) médiakutató azzal szembesül, hogy kívülállósága, illetve a rendszerbe való beágyazódása folytán ő maga is célkeresztben áll. Ez az egész szituáció amolyan médiaantropológia Tarantino-módra, ahogy állnak egymással szemben a szereplők, kezükben egy kicsi(t) fegyvernek látszó tárggyal: a kamerával. Ennek a folyamatnak a megosztási kultúrában *seedelés* a neve, és ezt bátran használhatjuk metaforaként arra, amikor a „letöltés” egyben „feltöltés”, az információk mindkét irányban mozognak, azaz a kutató megfigyelt személyként ismer magára. Tudjuk, hogy a kutatása tárgyait időben és térben eltávolító antropológiának az idők során osztoznia kellett a tudományterületen a közeli terek és emberek vizsgálatával, és ezzel párhuzamosan, a média jelentette tér sem diszkreditálható (vagy épp démonizálható) annak szimulatív jellegére hivatkozva, vagy legalábbis ennek a felfogásnak (is) szituatívvá kell válnia.

Ezeknek a tudásoknak a gyakorlatban kell szervesülniük, és megszerzésüknek különböző terei vannak, amelyek egyként belakhatók a kutatás során, még ha a „belakhatóság” sosem teljes, ezáltal a szereplők az idegenség élményét is meg tapasztalhatják. A Romakép Műhelynek ezek a terei a következők: az egyetem tere, amelyben a program kialakul a közös beszélgetések során, a DocuArt Mozi mint a közös filmnézés és az azt követő beszélgetés tere (ezt kiegészítették, most már harmadik alkalommal, a Bánkító Fesztivál Romakép-programjai), a programmal szorosan összefüggő terepkutatások terei, valamint a különböző médiaterek, mint a Romakép Műhely honlapja, közösségi oldala és YouTube-csatornája, illetve a programokként szolgáló filmek médiaterai. A médiaantropológiai belátás szerint ezek a virtuális és fizikai terek nem állíthatók egymással szembe, és nem hierarchizálhatók, pontosan azért nem, mert nem válnak el egymástól élesen, amennyiben mindig egymásba ágyazódnak. Az egymásba ágyazódás (Jacques Derrida metaforájával élve *invagináció*) plauzibilis, kontextuális és szituatív fogalma hatékonyan ellensúlyozza a (fal)logocentrikus struktúrát és ideát, amely az elsődleges („élő”) fizikai teret mereven szembeállítja a másodlagos („holt”) médiatérrel, ez utóbbit a közvetítés funkciójára degradálva. Az egymásba ágyazódás létrehozza a harmadik teret, amelyben Homi Bhabha szerint a „túli hatol be” (*intervention of the „beyond”*) a saját világba, kimozdítja azt és a benne foglalt identitásokat a helyükből az otthontalanság (*unhomeliness*) egyszerre kényelmet-

len és ugyanakkor inspiráló érzetét keltve. Más szavakkal, a behatolás, vagy itt alkalmasabb metaforával élve, a *befogadás* során a másodlagos (közvetített) tereket magukba engedő elsődleges terek elvesztik otthonosságukat, megkettőződnek, kísértetiesé válnak (Bhabha *unhomeliness* kifejezése felidézi Freud *unheimlich* fogalmát), mondhatni a kulturális hibriditás állapotába kerülnek, és ezt az állapotot nevezhetjük harmadik térnek. Amelyben, tegyük hozzá, a távoli és közeli invaginációja elsősorban és strukturálisan a fizikai és virtuális terek hibridizálását jelenti, amikor is etnikai, nemzeti, társadalmi nemi, osztály- és vallási különbségek nyílnak meg, pontosabban e témák révén az identitások.

Azon kívül, hogy a Romakép Műhely közönsége mondhatni permanens módon részévé válik a harmadik térnek, számtalanszor találkoztunk a félév programja során olyan jelenségekkel, amelyek a harmadik tér sokszor ambivalens és konfliktusokkal terhelt kialakulását tükrözték. Mielőtt ezek ismertetésére rátérnék, röviden bemutatok egy csoportosítást, amelyet utólag alkottam meg a 2016-os Romakép Műhely filmjeiből. Visszatekintve úgy látom, hogy három nagyobb csoportba sorolhatók a filmek, és természetesen veszem azt, hogy ezt a csoportosítást azonnal felülírhatja valamely másik szempontrendszer érvényesítése, hiszen ezek a filmek gazdag kapcsolati hálóban helyezkednek el. A klasszikus közszolgálati médiatermékek közé sorolom a magam részéről a *Patrin Magazint*, amely a 90-es években a magyar közszolgálati tévécsatornán kapott helyet, Daróczi Ágnes aktív közreműködésével. (Daróczi Ágnessel a kutatócsoportunkból Pala Mátyással közösen készítettünk interjút.) Hasonlóképpen ide tartozik a Joka Daróczi János nevéhez köthető Roma Produkciós Iroda és annak filmjei. (Daróczi János interjúvolója Vajda Melinda.) Végül ide tartom sorolhatónak a Cserepressz Hírügynökség filmjeit. (Ennek vezetője, Siroki László Gunther Dóri interjúalánya volt egy közös terepkutatás során.) A második csoportba tartoznak a média-, zenei és egyéb oktatást tematizáló, vagy az azokból kinövő anyagok, így a Buvero Roma Női Médiatábor filmjei (a Romédia Alapítvány és a tábor vezetőjével, Bársony Katalinnal Major Rékával készítettünk interjút), a már említett Cserepressz Hírügynökség videóit, a Makói Videóműhely filmjei (Teidelt Magdalena több résztvevővel is interjúzott, köztük Czibolya Kálmán műhelyvezetővel és Ferenczi Dávid egykori műhelytaggal), a Snétberger Központ médiaterői (Wagner Sára járt a táborban és készített interjúkat), valamint a rasszizmus- és diszkriminációelleni és tanulást pártoló kampányfilmek. A harmadik csoportba tartoznak a klasszikus egész estés dokumentumfilmek, amelyek közül kettőt többségi alkotó jegyez, és műfajilag egy-egyesteknek tekinthetők (mind a *tititá*, mind pedig a *Totó és nővérei* a megfigyelő film kategóriájába tartozik), míg a fekete közösséghez tartozó John Akomfrah

Handsworth Songs című filmje kísérleti dokumentumfilmnek számít, hiszen sok szempontból átlépi a hagyományos műfaji kategóriák határait.

Az egyik mindenkori legnagyobb tanulság az, hogy a képzelt közösségek nagy hatású fogalmát milyen nagy mértékben erősítik, milyen erőteljesen radikalizálják a webkettes harmadik terek. A médiaantropológusok szerint, akik nagyban támaszkodnak Benedict Anderson elméletére, és tulajdonképpen azt adaptálják a változó médiakörnyezetre, a „képzelt” jelentősége nő a kultúra és az identitás termelésében a médiaforgalom révén. Az öntudatos kulturális aktivizmusnak hatalmas szerepe van abban, hogy egy harmadik (hibrid) tér jöjjön létre az őslakos és kisebbségbe szorított közösségek politikai és kulturális képviselői számára a kulturális termelés ellenhegemonikus mezőinek kialakítása révén, a kisebbségek kultúráinak védelme jegyében. „Míg a nemzet és az állam továbbra is él a képzeletben, mostanra ezeknek a képzeteknek már versenyezniük kell a különféle szubjektivitások megsokasodásával a társadalmi nemi, osztály- és városi-vidéki ellentétek, valamint a tengerentúli régiók létezésével plurálissá vált médiaközönség képében.” (Mayfair Yang, idézi GINSBURG 1999: 307) Ezt a Romakép Műhely nemcsak megerősíteni tudja a legfrissebb, 2016-os tapasztalatai alapján, hanem aktívan dolgozik is a fenti tapasztalat beérésének folyamatában. Azonban azt is látnunk kell, hogy a verseny és az abból fakadó konfliktusos jelleg nem csak a nemzeti identitások médiaképére igaz. Most sokszorozva láttuk azt, ami mindig is nyilvánvaló volt, hogy a kisebbségi közösségek hibrid módon tagoltak, és a harmadik terekbe való beágyazódás számukra is az identitások krízisét, a homogén közösségkép fragmentációját hozta el. Ebből a szempontból az idej Romakép-évad mintha Stuart Hall *Új etnicitások* című tanulmányának illusztrációja lett volna, a „cigány” (Hallnál a „fekete”) mint esszenciális gyűjtőnév demonstratív kritikája, a reprezentáció (hangsúlyozom, messze nem csak kronológiailag értett) második korszaka. (HALL 1988: 441–444) Ez az „új” korszak egyszerre köszönheti létét sokféle úgynevezett fordulatnak (nyelvi, képi, mediális, performatív satöbbi) és az ezekben rejlő performatív erőknél. Ezek az erők a képviselőnek nem az ábrázoló-realista paradigmáját éltetik, hanem társadalmi szinten és nyelvileg konstruálódó érvényesülését segítik elő. Ennek alapfeltétele a modernitásnak az az ambivalenciától egyáltalán nem mentes, alapvető sajátossága, idézi Ginsburg Giddens, hogy az a mindent átható mediatizáltság révén a társadalmi viszonyokat kiemeli a kapcsolatok lokális kontextusából, és újrendezi őket az idő és a tér más pontjain. A befogadói válságok megjósolhatatlanok és vitálisak az újrastrukturáló folyamatok során. Ennek a megjósolhatatlanságnak voltunk és vagyunk a tanúi a program, a filmek, a beszélgetések, a terepkutatás során. Alább csak néhány példát említek, a teljesség igénye nélkül, és jobbra csak a kérdésfelvetésnél maradva.

Elsőként a 2016-os évad első programjáról szólok, amelynek során két, a szociofotó hagyományába tartozó alkotó, Horváth M. Judit és Stalter György, valamint a fotóaktivista Csoszó Gabriella képeit állítottuk ki nem hagyományos módon, kézbe vehetően, mappában. A kiállításmegnyitóra sok látogató érkezett, a megnyitót Pfisztner Gábor fotóesztéta és a kutatásban részt vevő Sipos Flóra tartották, a megnyitó utáni beszélgetést Flóra moderálta. A beszélgetés során a résztvevők kitértek az eltérő fotográfiai hagyományokra, amelyeknek részesei. Így szóba került a szociofotográfia, amelybe, tegyük hozzá, Horváth M. és Stalter képei csak erős megszorítással illeszthetők, több okból is: egyrészt sokszor beállított pozitúrákban fotózták alanyaikat, mintegy teátrális jelleget adva a képeknek, ezáltal kihangsúlyozva a fotográfia mindenkor de- és rekontextualizáló jellegét, „természetellenességét” (vagy inkább második természetszerűségét); másrészt leginkább a portré foglalkoztatta őket, bár értelemszerűen a környezet és a tágabb közösség is fontos szerepet kap a képeiken; harmadrészt pedig nagy súlyt fektettek a képviselőre, önmagukra, saját fotós identitásukat a szegénység mint állapot többségi társadalom felé közvetítésében, és így közvetetten annak megváltoztatásában látva. E harmadik sajátosság révén kerültek leginkább közel a szociofotóhoz, amely bár elsősorban az objektív ábrázolásban érdekelt, de progresszív lévén ezzel párhuzamosan mindig hajtotta aktivista ambíció is. Ezen a ponton érintkezett életművük a részvételi vagy fotóaktivista megközelítéssel, amelyet Csoszó Gabriella képviselt, de fontos momentum, hogy a kapcsolódás egyben a két program távolságának regisztrálására is alkalmat adott a fotók alanyainak tárgyiasításáról, a róluk készített képek forgalmazásáról és mediatisálásáról szóló vita során. Nem tekinthettünk el attól a tényről, hogy a cigány identitását hangsúlyozó Horváth M. Judit az *Amaro Drom* kép-, majd főszerkesztője volt a 90-es években, és a lapot meghatározták az ő és férje, Stalter György képei. Az esetek nagy többségében, így a *Más világ* című közös albumban összegyűjtött képek a roma közösség hátrányos helyzetére mutatnak rá, és éppen ez volt a beszélgetés során egy másik olyan pont, ahol vita képződött. A kérdés talán abban az ambivalenciában fogalmazható meg, hogy a romákat fényképező művészek, aktivisták törekvése nem fut-e félre abbéli reprezentatív igényében, hogy ezek az alkotók a szegénységet és a magyarországi cigány közösséget lényegi módon összetartozóként ábrázolják. Vannak nem cigány szegények, és vannak nem szegény cigányok – ha ők kimaradnak, egysíkúan mutatjuk be egy csoport társadalmi és gazdasági helyzetét. Ez a kérdés mondhatni vörös fonalként húzódik végig a Romakép Műhely történetén, és én magam tenném egysíkúvá ezt a történetet, ha most állást foglalnék a magyarországi cigányok hátrányos helyzetének „ábrázolási szükségállapota” és az ennek (talán látszólag)

ellentmondó sokszínű reprezentáció közti vitában. Hangsúlyozom, hogy ez a vita nem vált a cigány és nem cigány identitásuk közti vitává, mert cigány és cigány identitások közt is zajlott és zajlik, kisajátíthatatlanul.

Bár nem ugyanez, de hasonló, az én meglátásom szerint pozitív értelemben vett meghasonlás volt tapasztalható például a Buvero női médiatáborral vagy a Snétberger Központtal kapcsolatos interjúkban, beszélgetésekben, filmekben. Milyen nehézségei vannak annak a roma individuumnak, aki a fenti Giddens-gondolat jegyében kiszakad hagyományos közösségéből, és ennek a kiszakadásnak az okozója egyrészt éppen az a tábor, amely az emancipáció és a pozitív diszkrimináció jegyében működik, másrészt az a médiatér, amelybe a tábor révén kerül az illető (dokumentumfilm-forgatás, videókészítés a hagyományos közösségekben többé-kevésbé tabunak számító kérdésekről, mint például a szüzesség satöbbi). A kutatás itt érthető módon akadályba ütközött, hiszen az azt hajtó kíváncsiság bizonyos szempontból hasonló következménnyel járhat, mint a technikai képen keresztül történő mediatizálás: a zártnak tudott és akként védett közösség titkainak megismerésével, elemzésével, publikálásával magát a közösséget, annak érzékeny egyensúlyát bolygathatná meg.

A harmadik térhez fűződő, a fenti példákhoz hasonló ambivalens viszony hangsúlyozottan nem egyedül a roma közösség tagjaira jellemző. Önkritikus módon azt mondhatjuk, hogy a Romakép Műhely programjában szereplő, vállaltan a magyarországi romák életével foglalkozó vizuális reprezentációk csak fél képet mutatnak, hiszen nem vizsgáltuk a *nem roma* emberek viszonyát a mediatizált léthez és térhez. Amikor Siroki Lászlóné Szilvia elmesélte nekünk, hogy nem néz olyan mozgóképet, amely a szűkebb családnak a kép rögzítése óta elhunyt tagjairól készült, akkor nem tudhatjuk, hogy ez a technikai képhez kapcsolódó kultikus viszony mennyire roma sajátosság, amely egy tradicionális etnikai közösségekre jellemző hitrendszerből fakad, avagy mennyire köthető a nem romákhoz. Csak jelzem, hogy a fényképek iránti tiszteletben vagy épp az ellenük irányuló képromboló agresszióban, amely általánosságban akár minden képtulajdonosra jellemző etnikai hovatartozástól függetlenül, könnyedén felfedezhetjük azt, amit Walter Benjamin kultikus viszonynak nevezett. Szilvia amúgy a fényképpel ki van békülve; ami zavarja őt, az az egykor őket ábrázoló mozgóképek. Fia, Siroki László hasonló okból nem filmzne le egy temetést, hiszen véleménye szerint ezzel elidegenítené az eseményt a benne részt vevőktől, tárgyasítana egy alapvetően személyes és közösségi élményt, nem beszélve arról, hogy a rögzítés lehetővé tenné azon szemlélők voyeur részvételét, akik nem tartoznak az adott etnikai közösséghez, és tekintetük potenciálisan blaszfemizáló lehet. (Ezzel összhangban, tudomásom szerint nem roma filmkészítőktől ismerünk

mozgóképeket cigány temetésről, siratásról. Sára Sándor mérföldkőnek számító *Cigányok* című filmjében, amely egyszerre bír néprajzos-dokumentáló ambícióval, és aktivista kampányfilmként is nézhető, megjelenik a virrasztás. Sára Mantegna *Halott Krisztus* című képének fő figuráján keresztül értelmezi az eseményt, bennem legalábbis támad ilyen asszociáció. Gábor Péter *És a Mika?* című filmje egy temetés képeivel zárul – a filmes szintén nem tagja az adott roma közösségnek, és talán ez teszi lehetővé számára, ahogy Sára számára is, a személyes közösségi élmény rögzítését.) Ennek a gondolatsornak a végén utalok John Durham Peters kommunikációkutatóra, aki több kortárs teoretikussal összhangban beszél a technikai kép kísérteties voltáról, arról, ahogy a média hibrid módon egybemossa élők és holtak képeit, újraéleszti a már meghaltakat, és holtta dermeszti a még élőket. Úgy tűnik, ez a fajta hibriditás is a harmadik tér sajátja, talán épp ott a legfeltűnőbb, ahol a legnagyobb az ellenállás a fizikai és a virtuális tér keresztezése ellen.

Végül egy negyedik identitásvitát idéznék fel a féléből, amely a kampányfilmekkel volt kapcsolatos. A kampányfilmeket a Nemzetközi Roma Napon vetítettük, így a Romakép Műhely is részévé vált az aznapi programsorozatnak. Amúgy nemcsak a vetítéssel, hanem egy másik programmal is. Csoszó Gabriella ugyanis három alkalomra tervezett fotóaktivizmus-workshopot tartott az ELTE Média Tanszékén, és a harmadik napon, amely a Nemzetközi Roma Napra esett, a workshop látogatói a kapcsolódó eseményeken fotóztak, majd elkészítették saját portfóliójukat, hogy este, a Romakép Műhely-beli filmvetítés után bemutassák a fényképeket az érdeklődőknek. Visszatérve a kampányfilmekhez, az ezek utáni, igen felfokozott hangulatú, de rendkívül termékenynek minősülő beszélgetésen szembesültünk a polgárjogi aktivista (Setét Jenő) és a filmes szakember (Gyenge Zsolt) értékelési szempontjainak különbözőségével. Az, ami aktivistaszemmel nézve hatékony, az filmmesszemmel inkább nem az, sőt sokszor kontraproduktív. A különbség persze nemcsak a foglalkozásból eredhet, hanem az etnikai hovatartozásból is: a roma bosszúra építő kampányfilm egyrészt talán épp azért nem tetszik a nem roma befogadónak, mert érzi a saját érintettségét. Másrészt viszont a kampányfilmek sokszor épp ott buknak el, hogy a szélsőséges rasszizmust teszik meg kritikájuk célpontjává, megengedve ezzel az attól való elhatárolódást, a nem szélsőséges, nem látványos, mindennapi, tudattalanul működő, a rasszizmus kategóriájával első látásra nem leírható reflexek homályában maradását. Hogyan értjük meg az aktivistát, ha elkötelezett filmelemzők vagyunk, és hogyan értjük meg a filmet, ha elkötelezett aktivisták vagyunk? Mit adunk fel az egyik, mit a másik oldalon? Szembeállíthatók-e abszolút értelemben ezek az oldalak, vagy csak a vita szituációjában kristályosodnak ki,

válnak véleményük határozott képviselőivé a felek, hogy (jó esetben) a végén juszanak valamilyen kompromisszumra, vagy élesebben lássák a különbségeiket? A videó megtekintésével az érdeklődők talán választ kapnak ezekre a kérdésekre.

Fontosnak tartom még megemlíteni azokat a fentiekben nem érintett filmeket, amelyeket a programtervezők tudatosan vagy kevésbé tudatosan, de mintegy párhuzamos alkotásokként vetítettek. Idén is sikerült két nagy hírű külföldi dokumentumfilmet bemutatnunk, az egyiket Magyarországon (tudomás szerint) elsőként. Ez utóbbi, John Akomfrah filmje, a *Handsworth Songs* a 80-as évek Nagy-Britanniájába visz vissza, és az akkori etnikai összecsapások társadalmi-kulturális hátterét világítja meg elemi erővel. Különös módon került párbeszédbe ezzel a filmmel az a riport, amelyet egy Daróczi Ágnesről kapott VHS-kazettáról digitalizáltunk. A riport az 1993. május 21-én történt örkényi rendőrtámadás hátterét tárja fel, valamint a rendőri túlkapást mutatja be az áldozatok szemszögéből. A *Handsworth Songs*, bár tévés megrendelésre készült, kísérleti dokumentumfilmként alapvetően eltérő eszköztárral dolgozik, mint a *Patrin Magazin*-riport, de ehhez hasonlóan az állami erőszakszervek hatalmi túlkapásait az azt elszennvedők történeteinek keresztül mutatja be, és a két film egy évadon belüli vetítése lehetővé tette, hogy a két ország eltérő, de bizonyos pontokon hasonlóságot mutató helyzetéről beszéljünk. Az egyik oldalon helyezkedik el a Margaret Thatcher névvel fémjelezhető neoliberális és multikulturális brit társadalomról készített film, vele szemben a privatizáció és ennek nyomán az állami szerepvállalás csökkenése jellemezte, posztoszocialista magyar társadalomról készült tudósítás. Amiben a két ország rokon, az az etnikai alapú hierarchiák létezése, ugyanakkor az elnyomás ellensúlyozásából fakadó, a tömegmédiákon keresztül zajló visszabeszélés és felelősségre vonás lehetősége. Mindkét film lehetővé teszi az aktualizációt, amivel élünk is a műhelybeli beszélgetésekben, legyen szó a mai magyar mainstream politika bűnbakképző bevándorlásellenességéről vagy az erőszakszervek továbbra is aktív visszaéléseiről.

A másik külföldi film Alexander Nanau *Totó és nővérei* című filmje, amelyet Almási Tamás *títitá* című filmjével rokoníthatunk bizonyos szempontok alapján. Itt a párhuzamot (Pócsik Andrea bevezető médiaarcheológiai érdekeltsgű előadásának segítségével) a mélyszegénység és az abból a jószolgálati szervezetek segítségével való kikerülés lehetőségei szolgáltatták. A maga módján mindkét film egyszerre távolságtartó és mégis intim, és ezért nevezhetők megfigyelő filmnek, bár különbségeik miatt talán nagyobb köztük a távolság, mint amilyen közelre a műfajuk alapján kerülnek egymáshoz. A róluk szóló beszélgetés épp ezeken az utakon haladt, etika és politika, kiszolgáltatás/kiszolgáltatottság és egy közösség problémáinak képviselete mentén.

UTÓSZÓ

Visszanézve a 2015-ös évad beszámolójában leírt terveket, látható, hogy több olyan programelemet is sikerült realizálnunk, amely ott szóba került (*Handsworth Songs*, *Patrin Magazin*, Csoszó Gabriella fotóaktivizmusa, társadalmi célú kampányfilmek). A jövő évben továbbra is szeretnénk tartani magunkat ahhoz a pár éve kialakult Romakép-hagyományhoz, hogy magyarországi filmes ösbemutatókat rendezünk a posztkolonializmus hagyományaként számon tartott filmekből. Ezzel párhuzamosan tovább dolgozunk a hazai és nemzetközi együttműködési hálózat építésén, és a kollaboráció örvéen programokat szervezünk a felénk nyitott műhelyekkel (*A város peremén* nevű kutatás, a Bass László fejlesztette és a Mentőcsónak színházi társulás előadásában látható *Sociopoly* satöbbi).

Az *Élő Adás* című adománygyűjtő esten a Romakép Műhely számára felajánlott félmillió forintból egy papíralapú kiadványt hoztunk létre (amelynek digitális verziója online is elérhető a Romakép Műhely honlapján), és egy tudásmegosztó workshopot szerveztünk 2016 őszén. Az ELTE Tehetséggondozási Tanácsa támogatásával zajló médiaantropológiai kutatásunk lezárásaként konferenciát szerveztünk a kutatásban részt vevő hallgatók, valamint senior média-kutatók, antropológusok, szociológusok, filmszakértők részvételével. Ezeket a programokat és a létrejött anyagokat 2017 őszén publikáltuk a Romakép Műhely honlapján.

IRODALOMJEGYZÉK

- GINSBURG, Faye (1999): Shooting Back: From Ethnographic Film to the Ethnography of Media. In: MILLER, Toby – STAM, Robert (eds): *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishing, New York. 295–322.
- HALL, Stuart (1996 [1988]): New Ethnicities. In: MORLEY, David – CHEN, Kuan-Shing (eds): *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge, London–New York. 441–449.
- ROMAKÉP MŰHELY (2011): Koncepció. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2011-2/romakep-muhely1-docuart/koncepcio/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)
- ROMAKÉP MŰHELY (2012): Koncepció. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2012-2/romakep-muhely2-docuart/a-2012-evi-romakep-muhely-programjanak-koncepcioja/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)

- ROMAKÉP MŰHELY (2013): Konceptió. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/romakepmuhely3-docuart/konceptio/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)
- ROMAKÉP MŰHELY (2014): Konceptió. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2014-2/romakepmuhely4kurzus/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)
- ROMAKÉP MŰHELY (2015): Konceptió. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/kurzusok-2015/romakep-muhely-5-docuart/konceptio-2015/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)
- ROMAKÉP MŰHELY (2016): Médiaantropológiai kutatás. <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/kurzusok-2016/romakep-muhely-6-docuart/> (Letöltés ideje: 2018. január 6.)
- SHOHAT, Ella – STAM, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Routledge. London–New York.